

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DEL  
CUENTO *CAMBIO DE ARMAS* DE LUISA VALENZUELA

**T E S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:

MARÍA DE LOURDES ROSAS CORTÉS

ASESORA: LIC. CLAUDIA LEONOR ESPINOSA CAMBRONNE

México 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

Introducción.....	3
1. Elementos narrativos.....	11
1.1 Dimensión espacial del relato.....	12
1.2 Dimensión temporal del relato.....	16
1.3 El narrador.....	23
1.4 Monólogo interior.....	26
2. La ilusión del espacio en <i>Cambio de armas</i> .....	33
2.1 El mundo que habita Laura.....	34
2.2 Delineando el cuerpo.....	42
2.3 La mente de Laura.....	46
3. Dimensiones temporales.....	48
4. El narrador en <i>Cambio de armas</i> .....	53
4.1 Monólogo Interior.....	54
Conclusiones.....	62
Fuentes consultadas.....	65

# Introducción

Desde el primer acercamiento a la narrativa de Luisa Valenzuela y a medida que me fui adentrando en su obra, descubrí, que hay algo en su trabajo que la distingue: en sus textos continuamente se encontrará una realidad ineludible. Esto fue lo que me convenció de realizar un análisis narratológico de los elementos que integran su obra, para conocer y rescatar rasgos importantes que constituyen su narrativa.

Luisa Valenzuela es una muy reconocida escritora argentina, cuyo éxito se debe a su originalidad dentro de la literatura de fin del siglo XX. La autora habla en sus escritos de la represión que hubo en su país durante la llamada “guerra sucia”, también trata temas de tipo erótico y feminista; erige una identidad crítica respecto del lenguaje y de la tradición literaria, además muestra un acentuado sentido de ironía. Respecto de sus escritos “Los temas que más trata son la política, el lenguaje y la mujer. Arma su escritura con juegos lingüísticos diseñados para demostrar cómo el poder usa la lengua para oprimir a otros, tanto a nivel personal como político.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BAUTISTA Gutiérrez, Gloria. *Voces femeninas de Hispanoamérica*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1996. p. 23.

Otros grandes escritores, como Julio Cortázar se han pronunciado acerca de su escritura:

Leerla es tocar de lleno en nuestra realidad, allí donde el plural sobrepasa las limitaciones del pasado; leerla es participar en una búsqueda de la identidad latinoamericana que contiene por adelantado su enriquecimiento. Los libros de Luisa Valenzuela son nuestro presente pero contiene mucho de nuestro futuro; hay verdadero sol, verdadero amor, verdadera libertad en cada una de sus páginas.<sup>2</sup>

El presente trabajo es un análisis narratológico del cuento *Cambio de armas* que forma parte de una serie de historias reunidas en un volumen homónimo.

El propósito principal de este trabajo es describir las dimensiones espaciales y temporales así como dar cuenta de la identidad del narrador, y de esta manera descubrir y describir las estrategias narrativas en dicha obra.

En este estudio y para abordar el monólogo interior se tomará el modelo de narrativa desde el punto de vista propuesto por Luz Aurora Pimentel en sus textos *El relato en perspectiva; El espacio en la ficción y Constelaciones*.<sup>3</sup> También se han retomado nociones del texto de Eduardo Aznar *Monólogo interior*.<sup>4</sup>

El trabajo se divide en cuatro partes principales, el primer capítulo está dedicado al marco teórico, en esta sección se expone qué es el universo diegético, sus dimensiones espaciales y temporales, así como las distintas perspectivas desde las que es narrada la obra.

---

<sup>2</sup>GUTIERREZ /Prado/Domenella. Comp. *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, Buenos Aires, Bruguera, 1993, Cuarta de forros. (Cola de lagartija).p. 149.

<sup>3</sup> PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 1998.

--- *El espacio en la ficción: ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI. 2001.

--- *Constelaciones*, México, Bonilla Artigas, UNAM, Iberoamericana. 2012.

<sup>4</sup> AZNAR, Eduardo. *El monólogo interior: un análisis textual y pragmático del lenguaje interior de la literatura*, Barcelona, EUB, 1996.

El segundo capítulo es una descripción del espacio en la narración, en este capítulo además de recurrir a la teoría de Luz Aurora Pimentel nos apoyaremos en otros autores especialistas en la obra de Luisa Valenzuela. En la dimensión espacial se expone la importancia de los espacios diegéticos, haciendo énfasis en la carga significativa que se les puede asignar.

El tercer capítulo es un análisis del tiempo en la narración, un aspecto fundamental en las distintas técnicas narrativas, donde veremos cómo está estructurado el tiempo del relato.

En el cuarto capítulo hablaremos acerca de cómo está configurado el narrador, sus funciones, cesión de la palabra, y el grado de involucramiento del narrador. Para concluir el capítulo se menciona qué ocurre en el caso del monólogo; siguiendo la técnica del monólogo interior se explica la importancia del lenguaje interior como medio para dar forma al pensamiento, todo ello basado en las teorías de Luz Aurora Pimentel y Eduardo Aznar.

# Semblanza

## *La autora*

Luisa Valenzuela nació en Buenos Aires, Argentina, en 1938, es hija de la escritora Luisa Mercedes Levinson y del médico Pablo Valenzuela Meabe. Cuando era niña, su casa era frecuentada por los escritores Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Ernesto Sábato, entre otros intelectuales y artistas de la época. A los 17 años ya escribía para los periódicos *Atlántida*, la revista *El Hogar*, *Esto es*. Durante su estancia en París escribió su primera novela *Hay que sonreír*. En 1961 vuelve a Argentina donde trabaja en el diario *La Nación* y en la revista *Crisis*. Aunque desde muy joven se desarrolló como periodista nunca cursó los estudios correspondientes como ella misma lo comenta: “No, no estudié nada. Casi ni había escuelas de periodismo entonces.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> TENNANT, James. *Entrevista a Luisa Valenzuela durante el Hay Festival Cartagena de Indias, Colombia*, enero de 2013. <http://literalworld.com>. Consultado 20 de mayo de 2014.

De 1972 a 1974 residió en México, París, Barcelona y New York. Parte de su novela *Como en la guerra* fue censurada por la dictadura militar argentina por referirse a las torturas que sufrían sus connacionales. En Estados Unidos dio talleres de escritura y varios seminarios; fue escritora en residencia en el *Center for Interamerican Relations* en las universidades de Nueva York y Columbia; sus obras *Cambio de armas* y *Cola de lagartija* se publicaron precisamente en Estados Unidos. Vuelve definitivamente a Buenos Aires en 1989, allí termina de escribir *Realidad nacional desde la cama* y *Novela negra con argentinos*. Miembro de Amnistía Internacional, trabaja como periodista de la *Nación* desempeñando la función de columnista y continúa viajando y publicando.

Es doctora Honoris Causa por la Universidad de Knox, Illinois, y miembro de la *American Academy of Arts and Sciences*. En 1997 recibió la Medalla Machado de Asís de la Academia Brasileira de Letras. Su obra completa ha sido traducida al inglés, en parte al alemán, francés, portugués, holandés, japonés y croata, entre otros idiomas.

### *El país*

En Argentina, tras la incapacidad e inconsistente gobierno de Perón, el golpe del 24 de marzo de 1976 derrocó a la Presidenta María Estela Martínez de Perón (Isabel Perón) y se instaura una dictadura de tipo permanente (Estado burocrático autoritario) auto-denominada “Proceso de Reorganización Nacional”, gobernada por una Junta Militar integrada por tres militares, uno por cada fuerza. A su vez la Junta Militar elegía a un funcionario con el título de “presidente”, con funciones ejecutivas y legislativas. La Junta Militar autorizó en 1976 un estatuto con jerarquía jurídica superior a la

Constitución. En cada una de estas etapas, las juntas designaron como «presidentes» de facto a Jorge Rafael Videla, Roberto Eduardo Viola, Leopoldo Fortunato Galtieri y Reynaldo Benito Bignone respectivamente, todos ellos integrantes del ejército.

El “Proceso de Reorganización Nacional” llevó adelante un terrorismo de Estado que violó masivamente los derechos humanos y causó la desaparición de decenas de miles de ciudadanos. Todos estaban incluidos en la categoría de "enemigos de la nación". La metodología implementada consistió en la desaparición de personas, las cuales en realidad eran llevadas a centros clandestinos de detención, operados por las fuerzas armadas, donde se los sometía a interrogatorios basados en tormentos físicos. Locales civiles, dependencias policiales o del propio ejército fueron acondicionados para funcionar como centros clandestinos. Estas cárceles tenían una zona dedicada a los interrogatorios y tortura, y otra, donde permanecían quienes habían sido secuestrados o "chupados", según la jerga represora.

En principio la tortura servía para arrancar información y lograr la denuncia de compañeros, lugares y operaciones, pero en general tenía el propósito de quebrantar la resistencia del detenido, destruir su dignidad y su personalidad.

Las mujeres fueron tomadas como rehenes por los militares, tanto por ser activistas por derecho propio, como por ser hermanas, madres, esposas, compañeras e hijas de aquellos que habían sido capturados, o no. Fueron especialmente exhibidas y ser mujeres rehenes potenció la idea de la dictadura militar de construirlas como trofeos políticos.

Entre las modalidades de tortura se encontraban las violaciones reiteradas y llevadas a cabo, muchas veces, por más de un represor, en la mesa de torturas o cuando las detenidas querían ir al baño. Por lo que la violación, además de constituir una forma de sometimiento y extorsión, buscaba también el dolor y castigo de las detenidas: disciplinar y corregir, destruir la integridad física y psíquica de esas mujeres, como decían los oficiales en su jerga: “recuperarlas”. Los abusos sexuales cometidos contra las detenidas consistieron también en otra forma de denigración.

El objetivo fundamental era inducir un fuerte sentimiento de culpa en torno a todo lo que estas mujeres habían “abandonado” por desear participar en la escena política.

En la desaparición de casi diez mil mujeres fue consistente mostrar a las presas políticas para que restituyeran una imagen femenina que a la vez cargara en su propio cuerpo el encierro. A fin de invisibilizar su participación política, el régimen transformó a la mayor parte de sus víctimas femeninas en desaparecidas, el treinta y tres por ciento de las personas desaparecidas fueron mujeres.

Centenares de criaturas fueron secuestradas con sus padres o nacidas en los centros clandestinos de detención a donde fueron conducidas las jóvenes embarazadas. Los niños robados fueron reconocidos como hijos propios por los miembros de las fuerzas de represión, dejados en cualquier lugar, vendidos o abandonados en institutos como seres sin nombre, de esa manera los hicieron desaparecer al anular su identidad, privándolos de vivir con su legítima familia y violentando con ello todos sus derechos y su libertad.

Los partidos y la actividad política quedaron prohibidos, así como los sindicatos y la actividad gremial; se sometió a los medios de prensa a una explícita censura, que impedía cualquier mención del terrorismo estatal y sus víctimas, y artistas e intelectuales fueron vigilados.

La derrota en la Guerra de las Malvinas obligó al régimen militar a convocar a elecciones democráticas. Al final de la dictadura los jefes militares fueron enjuiciados y condenados, y muchos de ellos llevados a prisión, en complejos procesos judiciales.

# 1. Elementos narrativos

Luz Aurora Pimentel propone un modelo de análisis de la narrativa desde lo que llama el punto de vista modal, es decir, de acuerdo con su modo de representación. Define la narración como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.<sup>6</sup>

Desde la perspectiva del relato, oral o escrito, observamos tres aspectos fundamentales: la historia, el discurso o texto narrativo; y el mundo narrado que está compuesto por la historia y el discurso, este mundo narrado está a cargo del narrador cuya intervención permite (acto de la narración) apreciar la interrelación entre la historia y el discurso.

Las formas discursivas y/o narrativas se organizan por medio de dos principios de selección de la información narrativa: cuantitativo y cualitativo. El primero incluye tres aspectos básicos: espacial, temporal y actoral. La segunda es el filtro por el que pasa toda la información narrativa donde se observan las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas.

---

<sup>6</sup> PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM-Facultad de Filosofía y Letras. p. 10.

## 1.1 Dimensión espacial del relato

Para Luz Aurora Pimentel, la dimensión espacial es un elemento inherente al relato ya que los seres humanos no somos capaces de concebir un mundo inmaterial, pues el mundo material es el único medio por el cual podemos conocer nuestro entorno; por esto, el mundo diegético<sup>7</sup> requiere de una referencia extratextual, aunque sea vaga y general, sólo así se crea la ilusión de realidad. Por lo tanto una historia siempre necesita de un espacio diegético; para lograrlo, el narrador describe su mundo buscando crear una imagen no sólo con un efecto visual sino con diversos efectos de sentido. El modo más común de hacerlo es dando una serie predicativa a un sustantivo con lo cual se explique detalladamente cómo es el objeto en cuestión, es decir, sus partes, atributos, detalles incluso microscópicos.

La “historia” siempre necesita un espacio diegético y para lograrlo, el narrador describe su modelo de mundo creando una imagen visual y diversos efectos de sentido; los modelos básicos de organización de las descripciones son:

- En el modelo lógico-lingüístico se utilizan dimensiones como: dentro-fuera, arriba-abajo, al centro-al fondo. “El modelo lógico construye al objeto en

---

<sup>7</sup> El término de diégesis como lo explica Genette: "el universo espaciotemporal que designa el relato (...); si la diégesis es el universo espaciotemporal designado por el relato, la historia se inscribe en la diégesis (...); el universo diégetico incluye la historia, pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos; en pocas palabras el *amueblado* general que le da su calidad de *universo*"(GENETTE, *Palimpsestes*, París, 1982, cit. por PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. p. 11.

términos de forma, tamaño y cantidad, y da cuenta de su disposición en el espacio y de su relación con otros objetos”<sup>8</sup>.

Por ejemplo, en *Cambio de armas*, la autora nos muestra una posición en el espacio con respecto a la puerta<sup>9</sup>, pues hay un grupo de personajes que se quedan del lado de afuera de la ella. La organización del espacio diegético como modo básico de proyección logra dar el efecto de que existe un mundo narrado similar al real, es decir, se organizan los objetos de manera que el lector perciba que existe un mundo interior en este caso el departamento y uno exterior fuera del departamento.

- El modelo taxonómico nos da cuenta de las distintas partes de un objeto. En el modelo taxonómico dimensional, se organiza el espacio a través de un punto determinado en el espacio donde se percibe y significa la ubicación de los objetos así como su distribución: al fondo, al centro, a la derecha, a la izquierda. Son dimensiones espaciales que sólo se pueden comprender a través de la ubicación de quien hace la descripción utilizando deícticos como aquí, allá, etcétera.

En el texto que analizamos encontramos el siguiente ejemplo, “La foto está allí... sobre la mesita de luz.” (p. 156). Esta descripción indica al lector que éste se encuentra alejado del objeto pero que al mismo tiempo es observador del lugar donde transcurre la historia.

---

<sup>8</sup> P. Luz Aurora, *El espacio en la ficción*. p. 26.

<sup>9</sup> VALENZUELA, Luisa. “Cambio de armas” en *Cambio de armas*, Bogotá, Norma, p. 155, en adelante sólo se anotará el número de página luego del fragmento del texto.

En el modelo temporal se encuentran las horas del día, los minutos, la tarde, la noche, las estaciones del año, etcétera.

Tomando nuevamente un ejemplo de *Cambio de Armas*: "... a lo sumo nació pocos días antes." (p. 157). Ligado a la descripción de los objetos y del espacio se encuentra el tiempo que también sirve como efecto de sentido para crear la verosimilitud en la narración, la ausencia de un pasado lejano borra toda posibilidad de que una historia pueda ser contada, sólo se centra en los acontecimientos que ocurren en presente.

En el modelo cultural hay descripciones de pinturas o cuadros, modelos arquitectónicos, musicales o de algún lugar o época.

Desde este modelo, se establece que cualquier objeto puede ser descrito por medio de sus partes y atributos conformantes o por medio de metáforas y otra clase de analogías que lo hagan de forma oblicua. En una descripción focalizada, el punto cero de la dimensionalidad es siempre el observador actor, y dentro del universo diegético, su espacio debe producir una ilusión de realidad. Uno de los mayores contribuyentes en la producción de la ilusión referencial es el fenómeno semántico de la iconización.

La iconicidad en el lenguaje se produce por el grado creciente de particularización y se da no sólo en el nivel semántico de un lexema aislado, se da también en el nivel del discurso; los adjetivos y frases calificativas también cumplen con la función particularizante. Como recurso lingüístico para producir la ilusión referencial se utilizan los nombres propios con referentes extratextuales reales y fácilmente reconocibles y localizables. Cuando a una entidad diegética se le asigna un nombre

propio que ya existe en el mundo real inmediatamente el lector se remite a este espacio con toda la carga semántica atribuidas al lugar u objeto nombrado, esta fuerte orientación referencial es un principio único de construcción del espacio diégetico que intenta ocultar el carácter de ficción de un texto.

La referencialidad en el nombre común es doble; una referencialidad extratextual ya que no tienen un referente individual; una intratextual ya que la descripción va dotando de particularidad al nombre y construye su propia referencia. Por ejemplo en *Cambio de Armas* al analizar la frase: “¿Usted es tucumana no?” (p. 173) podemos apreciar la doble referencialidad. Primero nos ubica en un lugar determinado, una provincia argentina, luego el texto construye su propia referencialidad y nos lleva a que en Tucumán había una guerrilla y relaciona a los tucumanos con guerrilleros opositores al régimen.

Además existen algunos adjetivos, adverbios, frases reiterativas, etc., de índole calificativa, que dan cuenta de propiedades del objeto y otros que la dan de la reacción subjetiva provocada por estos en el narrador-descriptor o en el personaje focalizado. Estos calificativos cumplen una función tonal, son operadores tonales, habitualmente usados con redundancia semántica, encargados de generar una impresión subjetiva valorizante o desvalorizante. A su vez, estos operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles meramente descriptivo e ideológico, dando a la descripción una dimensión de sentido. Luego este sentido no queda circunscrito al objeto, lugar, tiempo o personaje en cuestión, sino que se proyecta hacia el resto de la narración, dotándolo de una dimensión ideológica. Lógicamente, la redundancia no se

limita a una identidad lexemática, es sobre todo semántica, al grado de dar unidad tonal al espacio diegético proyectado.

En *Cambio de armas* se observa una reiteración semántica cuando Laura está frente al retrato de Roque, nombre que significa “fuerte como una roca” junto con la descripción de su rostro granítico, reitera que el personaje masculino es duro de carácter y de sentimientos o que carece de ellos, o peor que carece de humanidad como una roca.

Las categorías espaciales pueden ser más o menos abstractas según las necesidades del discurso en cada relato; un espacio sin un referente real es una entidad vacía que se va llenando a lo largo del texto, hasta hacer surgir del proceso un espacio diegético único. En la práctica, un espacio construido, -sea en el mundo real o ficcional- nunca es un espacio neutro, sin sentido: es un espacio significativo y, por tanto, su nombre no sólo tiene un referente sino también un sentido.

## **1.2 Dimensión temporal del relato**

En un texto narrativo se encuentra una dualidad temporal, entre la historia o diégesis y el discurso, es decir, en la historia las relaciones temporales imitan la temporalidad real humana y por otra parte la temporalidad del discurso narrativo también está determinada por una sucesión no temporal sino textual a la que llamamos tiempo del discurso. Genette menciona que la relación espacio temporal entre el discurso y la historia se concibe así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional). El resultado de esta ecuación espacio temporal es la noción de velocidad o

tiempo narrativo.<sup>10</sup> Hay tres aspectos importantes de la temporalidad narrativa: orden, duración y frecuencia:

### *El orden*

Es la relación entre el tiempo diégetico y el discurso; algunas veces los acontecimientos se narran en el mismo orden en que ocurre en la historia, en otras la secuencia textual no coincide con la historia entonces se producen relaciones de discordancia. Estas relaciones de discordancia las llamamos anacronías, las principales de ellas son:

- a) Analepsis: también reconocida como flashback. Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento de la historia que tuvo lugar antes del punto en el que ahora se inscribe en el discurso.
- b) Prolepsis: Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente es posterior al punto en el que se inserta en el texto.

Tanto la Analepsis, como la prolepsis son figuras temporales que tienen la función de ir completando la narración, nos brindan información sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo o también cumplen una función repetitiva cuando ofrecen información narrativa anticipada.

Los esbozos se tratan de rasgos temáticos redundantes que tienen la tendencia a acumularse y crear formas de significación de orden temático o simbólico, tienen la

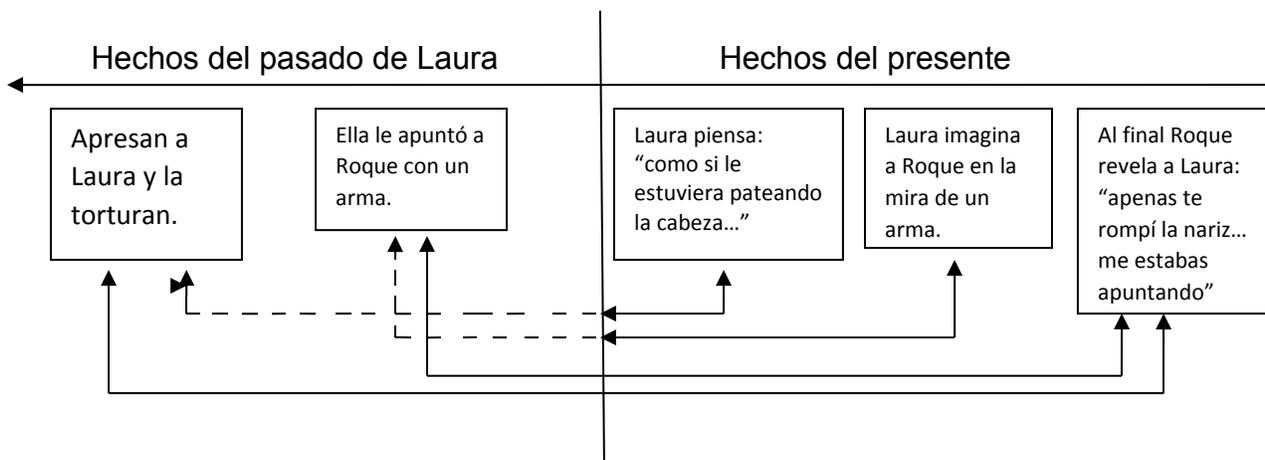
---

<sup>10</sup> GENETTE, Gerard. "Discours du récit" apud. Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 43.

función de preparar una futura revelación pero no son prolépticos, no anuncian los acontecimientos por venir.

A partir del relato en curso se concibe el pasado o el futuro, conforme el relato se prolonga, es más intensa la impresión del presente por ello encontramos otros conceptos como *relato en curso*, o relato temporalmente primero, se refiere al segmento donde ocurre la ruptura, de modo que la propia secuencia analéptica o proléptica puede actuar como el relato en curso a partir del cual se proyecten otras anacronías.<sup>11</sup>

En el siguiente esquema se puede ver cómo se crea el orden temporal en *Cambio de armas*, donde el objetivo principal es descubrir el pasado de Laura ya que éste explica el presente, sin embargo, sólo se dan indicios por medio de los pensamientos de la protagonista sin llegar al pasado como tal, sólo al llegar el final del texto se narra realmente lo que pasó por la propia voz del personaje masculino.



<sup>11</sup> Cfr. PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, p. 45.

Las líneas punteadas marcan lo que se puede deducir y las continuas representan lo que realmente pasó en la historia, se observa que hay una correspondencia de acontecimientos pero hasta el final del relato se constatan.

## *La duración*

Está determinada por la relación temporal entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se les designa en el texto narrativo, es decir, la duración narrativa sólo se puede medir de acuerdo con la cuantificación del espacio. Esta relación convencional de velocidad entre los tiempos diegético y discursivo, constituye los ritmos de un relato.

1) En la pausa descriptiva se detiene el tiempo de la historia pero el discurso continúa; las pausas son claramente pertenecientes a la narración, por el contrario las descripciones focalizadas en un personaje no detienen el tiempo aunque retarden de manera perceptible el ritmo.

2) La escena es un tiempo narrativo en el que se da la relación de concordancia entre la historia y el discurso, la duración de los sucesos en la historia es casi equivalente, o dan esa ilusión, a su extensión textual en el discurso narrativo. La escena frecuentemente es un relato más o menos detallado en forma de diálogo, principalmente, como forma más dramática de la narración.

3) En el resumen se observa un ritmo acelerado de los sucesos, es decir, los sucesos tienen una duración mayor en el tiempo de la historia que en el espacio del discurso narrativo puede ser que muchos años en la vida de un personaje se resuelvan en dos o tres líneas.

4) La elipsis nos da la impresión de máxima aceleración. Una duración en la historia no tiene lugar en el discurso narrativo, no se da cuenta del tiempo que

Genette señala que la descripción no es la única forma de detener el tiempo en un relato, opina que hay otros dos tipos de pausas que él llama digresivas, que se definen como:

[...] aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz (generalmente un discurso de tipo gnómico o doxal) [...] son pausas de naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión más que al de la narración y no tienen relación con la historia.<sup>12</sup>

Aurora Pimentel considera que existen otras formas de pausas además de las que menciona Genette, es decir, existe una relación durativa en la que el tiempo del discurso, sea considerablemente mayor que el tiempo de la historia en su extensión. Éste sería simétricamente lo opuesto al resumen. Esa posibilidad teórica, según Aurora Pimentel “se realiza en el monólogo interior, porque es tal la extensión textual que se requiere para dar cuenta de los procesos de conciencia que su despliegue sintagmático deja en el lector la impresión de un tiempo desmesuradamente distendido.”<sup>13</sup> En el monólogo interior, en un texto narrativo, se controlan los dos espacios temporales diegéticos: el exterior y el interior; lo cual crea un efecto de distensión, ya que el principio de sucesión de los acontecimientos no es cronológico sino temático y asociativo.

En *Cambio de armas* se observan múltiples interrupciones a nivel de la historia ya que éstas se hacen presentes cuando se describen los objetos, otras interrupciones que se presentan son a causa del monólogo interior que establece la protagonista. En el texto también se presentan escenas que dan la ilusión de concordancia entre el

---

<sup>12</sup> *Ibidem*. p. 51.

<sup>13</sup> *Ibidem*. p. 53.

tiempo de la narración y el de la historia, esto se verá detalladamente en el capítulo correspondiente a las dimensiones temporales.

### *Frecuencia*

En la frecuencia se establece una relación cuantitativa de concordancia o de discordancia, es decir, el número veces que sucede un acontecimiento en la historia y el número de veces que se narra en el discurso. Hay tres tipos básicos de frecuencia:

a) La narración singulativa, es la relación de concordancia mediante el cual se establece una correspondencia entre un acontecimiento que ocurre cierto número de veces en la historia que es narrado el mismo número de veces, la forma más común consiste en relatar un suceso único una sola vez.

b) La narración repetitiva se refiere a las relaciones discordantes de frecuencia, no hay una correspondencia en términos de repetición; cuando un acontecimiento sucede una sola vez en la historia pero en el discurso se narra más de una vez. Se limita por lo general a las anacronías.

c) La narración iterativa que se utiliza para los resúmenes, se refiere a que cuando varios sucesos semejantes, tienen lugar más de una vez en la historia, estos se relatan una sola vez. Este tipo de narración se utiliza para los resúmenes.

Cambio de armas es de tipo iterativo ya que se observan adverbios como “siempre” o “como otras veces”, para no narrar cada vez que se va Roque del departamento, por ejemplo: “Él está siempre yéndose” (p. 185).

### 1.3 El narrador

Un relato oral o escrito sólo se puede comprender en la medida en que alguien (el enunciador) cuenta una historia o serie de acontecimientos a alguien; el enunciador de un texto narrativo va creando y construyendo un mundo, este enunciador generalmente es el narrador, muchas veces su voz es tan discreta que puede crear la ilusión de ausencia, es decir, el narrador se define en la medida en que participa o no en la historia. Luz Aurora Pimentel dice sobre la identidad del narrador:

Tradicionalmente se designa al narrador de un texto como narrador en primera o en tercera persona, siendo éstas las dos formas vocales clásicas. En general, trataré de conservar los términos por comodidad, aunque conceptualmente suscribo y me apego al modelo vocal propuesto por Genette. Y es que los términos primera y tercera persona, al proponer un criterio puramente pronominal, ocultan la identidad de la voz que narra, la cual no reside en la elección del pronombre sino en su relación con el mundo narrado. En sentido estricto, como dice Genette, todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el enunciador puede enunciar su “yo” en cualquier momento. La narración en primera persona no se reduce, entonces a una voz que se refiere a sí misma como “yo”.<sup>14</sup>

El narrador en primera persona es la voz que se refiere a sí mismo como “yo”, es narrador homodiegético ya que está involucrado en el mundo narrado. Es un personaje dentro de la historia y cumple con dos funciones, la del acto mismo de la narración y su participación como actor en el mundo narrado.

El narrador homodiegético es el héroe de su propia historia, es el centro de atención, Genette hace una subdivisión dentro de la narración en primera persona; narrador autodiegético, este tipo de narrador se encuentra en las narraciones

---

<sup>14</sup> *Ibidem*. p. 135.

autobiográficas y confesionales como el monólogo interior, narraciones epistolares o en forma de diario; y el homodiegético-testimonial que podría definirse como un personaje dentro de la historia que cuenta parte de los acontecimientos pero no es el personaje principal. En la narración testimonial el narrador no es el personaje central aunque participe en los eventos, sólo es un mero testigo, el objeto no es narrar su vida sino la del otro; en este tipo de narración se puede encontrar que este testigo sea colectivo enunciado en la primera persona del plural “nosotros”.

La narración en segunda persona “tú” es otra forma de narración homodiegética, es una forma poco común, es aquel que se dirige a un tú o ustedes.

El narrador heterodiegético (o en tercera persona) posee grados de presencia o ausencia del narrador, se observa en distintas zonas de la narración y no únicamente en la diégesis, si es mayor la presencia del narrador, será más definida su personalidad y a mayor ausencia será mayor la ilusión de objetividad. Por otro lado, el narrador que se señala así mismo y expresa juicios, prejuicios y expone abiertamente una posición ideológica, es totalmente subjetivo, provoca un debate.

La relación del narrador con el relato es variable. En su teoría de focalización Genette dice “no es lo mismo quien narra, que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra”<sup>15</sup>; a partir de esta perspectiva se puede decir que la focalización es una especie de filtro de conciencia por el cual pasa la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo; la perspectiva es un principio de selección y restricción de la información narrativa, estos son múltiples acontecimientos, detalles y hechos

---

<sup>15</sup> Cfr. PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. p. 95.

posibles en la historia, sólo son narrados algunos por una perspectiva, es decir, por un principio seleccionador.

La perspectiva se organiza en dos aspectos, el primero conforme a sus articulaciones estructurales de selección de la información; y segundo, la orientación temática de acuerdo con los planos propuestos como los distintos puntos de vista sobre el mundo narrado. Por eso las perspectivas existentes en un relato pueden ser la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector. La del narrador se da en las relaciones que mantiene con la historia, él es quien da y quita la palabra, también quien elige los motivos, quien les da un orden literario, quien altera la sucesividad cronológica en la historia y las relaciones que de ellos pueden derivarse. Desde la perspectiva del narrador y su relación con la diégesis, el narrador se define a partir del grado de involucramiento en la acción del mundo narrado; es decir, según cumpla o no una posible función diegética, además de la estrictamente vocal. Esto permite las dos formas clásicas de narrar: las de narrador en primera o en tercera persona.

De acuerdo con los modos de significación, la distinción básica referente a los modos de narración amerita mayor explicación; ésta radica en si el punto de vista es objetivo o subjetivo. El primero se refiere al narrador cuando se trata de un personaje relator encargado de hacer un resumen narrativo, de “contar”. Éste es plenamente consciente de estar implicado en un acto de narración; por tanto, muestra una cierta preocupación por su público y emplea una retórica adecuada; es el encargado de enunciar las palabras narrativas.

La narración testimonial se encuentra dentro de la narración homodiegética. El narrador interpreta a otro personaje recurriendo a una enunciación en segunda persona, “tú”, con lo que se refuerza la ilusión de oralidad en el relato. Luz Aurora Pimentel considera que toda narración homodiegética testimonial da como consecuencia un fenómeno interesante: “una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético. Este acceso a la conciencia de los personaje es un privilegio de un narrador heterodiegético, pues una elección vocal en primera persona conlleva una especie de prefocalización: quien narra es “yo” no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente del otro”.<sup>16</sup>

En *Cambio de armas* nos encontramos con un narrador heterodiegético, que muestra su punto de vista en algunas ocasiones, también se ocupa de narrar los procesos de conciencia, es decir, del monólogo interior de la protagonista.

#### **1.4 Monólogo Interior**

La representación del discurso interior del personaje, sin embargo, no se restringe a la presentación directa, dramática del discurso; hay tres grandes modos de representación de la conciencia: la psiconarración, vehiculada por el discurso narrativo; el monólogo interior, esencialmente un discurso dramático expresivo, y el monólogo narrado, que expresa sintácticamente en el modo mixto del discurso indirecto libre.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. p.138.

<sup>17</sup> Cfr. PIMENTEL, Luz Aurora. *Constelaciones*. p. 120.

No obstante, el paso de lo audible a lo inaudible, como bien lo ha señalado Cohn, tiene importantes consecuencias tanto en términos de estructuras narrativas como en términos sintácticos y lógico-semánticos.<sup>18</sup>

En la psiconarración, el narrador nos da cuenta de los estados de ánimo y los procesos de conciencia de algún personaje. Es un término que Cohn acuña y define de la siguiente manera:

Psiconarración. La técnica más indirecta no tiene nombre fijo; se han utilizado los términos “descripción omnisciente” y “análisis interno”, pero ninguno es satisfactorio. “Descripción omnisciente” es demasiado general: cualquier cosa, y no sólo la psique, se puede describir de manera “omnisciente”. “Análisis interno” es engañoso: “interno” implica un proceso que ocurre *dentro de* más que *aplicado a* la mente (cfr. “sagrado interno”); *análisis* por su parte, no permite la simple narración ni las formas imagistas (*imagistic*) que puede adoptar un narrador para narrar la conciencia. Mi neologismo “psiconarración” identifica tanto la materia como la actividad que denota (en analogía con psicología, psicoanálisis).<sup>19</sup>

En este caso en el que el narrador da cuenta de la interioridad o los procesos mentales de un personaje, las palabras son atribuibles al narrador y no al personaje; en todos los casos, el relato está focalizado, en mayor o en menor grado, en la conciencia del personaje. Se llaman psicoverbos, son las marcas discursivas de la psiconarración, es decir, son verbos que indican la interioridad de la acción señalada como: sintió, pensó, imaginó, temía, deseaba, le repugnaba, recordó; y todos los verbos que hablan de una interioridad, pero vehiculada por el discurso narrativo en tercera persona. De esta manera si se focaliza el relato en la conciencia de un personaje, el narrador no necesariamente tiene que abandonar su perspectiva, puede hacerla valer por medio de

---

<sup>18</sup> Ibidem. p. 121.

<sup>19</sup> COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978. Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.* p. 121.

disonancias que nos hablen de las limitaciones del narrador, son en especial notables las disonancias morales o ideológicas.

El narrador revela la interioridad del personaje con conocimiento pleno de las características psicológicas y forma de ser del personaje, utilizando palabras similares a las que usaría éste para expresarse. Se narran los procesos de conciencia del personaje desde un pensamiento racional, la psiconarración da cuenta de pensamientos racionales, irracionales, divagaciones; es decir, de la actividad mental tanto verbal como sub-verbal, también de emociones o pensamientos reprimidos, que el personaje no se atreve a admitir, ni siquiera ante sí mismo.

En *Cambio de armas* encontramos constantemente narraciones de este tipo en las cuales Laura, el personaje principal, permite observar sus emociones a través de la narradora, esto se verá con más detalle en el cuarto capítulo.

En general el discurso gnómico está a cargo del narrador, aunque no siempre, ya que con cierta frecuencia el personaje también lo puede asumir. El narrador literalmente interrumpe su relato para dar su opinión sobre lo que está narrando, sobre la vida en general, sobre las leyes, psicología, etc. Evidentemente, este es un tipo de discurso que ya linda con el discurso ensayístico y filosófico. Notamos el cambio el tipo de discurso en el momento en el que aparece o bien una primera persona del singular o del plural, o bien una forma neutral como el “se” (“se dice”, uno puede, uno está tan solo en esta vida).<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibidem.* p. 119.

Hay dos tipos de psiconarración, una consonante donde el narrador da cuenta de esos estados de ánimo, de sentimientos, miedos, etcétera, de una manera tal que no emite juicios, no se distancia del personaje, sino que casi se confunde con él para narrar lo que ocurre. En la narración disonante, en cambio, la divergencia de voces se convierte en algo mucho más claro, esto es, el narrador emitirá juicios de valor, su tono será irónico y su discurso descalificador.

El narrador muestra la interioridad del personaje, él puede penetrar estratos de interioridad más profundos que el propio personaje. Esta es una ventaja enorme porque nos permite el acceso a estados incluso más cercanos al subconsciente, más allá de lo que el personaje puede o quiere saber.

Por otra parte hay sensaciones, emociones, y estados de ánimo que son muy difíciles de comunicar, incluso analíticamente y es cuando el narrador utiliza psicoanalogías, estas son analogías que equivalen al estado de ánimo de un personaje. Para la explicación de esto tomaremos el mismo ejemplo de Luz Aurora Pimentel, el ejemplo es el de Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway*, en la escena en cuestión la hija de Mrs. Dalloway está en una cafetería con Miss Kilman, una mujer de carácter autoritario que quiere que la muchacha trabaje con ella, en una circunstancia en la que se intuye peligro: “Como un ser atontado que ha sido puesto ante un portalón con finalidades ignoradas y que está allí, deseando huir al galope, Elizabeth Dalloway siguió sentada en silencio. ¿Iba la señorita Kilman a decir algo más?<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibidem.* p. 123.

En la psiconarración, además de poder examinar la conciencia del personaje también se pueden mostrar los estados de ánimo a lo largo de mucho tiempo. La psiconarración tiene una doble capacidad, la de síntesis y la de distensión temporal, al utilizar la psicoanalogía, la psiconarración distiende el momento preciso en el tiempo, alargándolo de tal manera que acaba por perturbar la temporalidad de la historia. Esto sucede en el ejemplo anterior de *Mrs. Dalloway*, esta psicoanalogía introduce un tiempo metafórico en un tiempo “real” del diálogo entre las mujeres en la cafetería, tiempo que se ve distendido.

Antes de entrar de lleno al concepto del monólogo interior cabe señalar una primera consideración, se puede pensar que en un relato monologado puede no estar construido como una “historia” sino como un pensamiento dirigido, expresa o implícitamente, al mismo sujeto pensante, es decir, al mismo narrador. Este acto se realiza por medio del lenguaje en el cual se plasman los conceptos y juicios de la inteligencia, pues conforme, más complejo es el pensamiento, mayor necesidad tiene el lenguaje para conformarse.

El monólogo interior consiste en un relato del discurso interior en estilo directo, presenta autonomía con respecto a la voz del narrador; es decir, la penetración de la conciencia de los personajes para mostrar los procesos de pensamiento de manera autónoma y de propia voz. El monólogo interior es discursivo a causa de su interioridad, el discurso no se pronuncia, es silencioso, se produce en la conciencia.

En el monólogo interior debemos oír la voz del personaje, es decir, la voz interior; Oscar Tacca define al monólogo interior de la siguiente manera:

Pero lo que hoy llamamos convencionalmente, con expresión ya universal, *monólogo interior*, se caracteriza (a diferencia de aquellos otros): primero por tratarse de un descenso en la conciencia que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir que reproduce fielmente su devenir (en lo que tiene de espontáneo, irracional y caótico) conservando todos sus elementos en un mismo nivel: segundo –y fundamentalmente– porque su verdadera realidad está dada en el plano de la expresión mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (causalidad, simplicidad, claridad) había consagrado en el monólogo o soliloquio tradicional.<sup>22</sup>

De lo dicho anteriormente se deduce que una de las características del monólogo interior es la interrupción de la coherencia mental mediante los procesos asociativos; su incoherencia es relativa a la comprensión del lector, ya que el monologante real del discurso interior es perfectamente coherente.

En el monólogo narrado, a través del narrador heterodiegético, es posible poner en escena lugares y acontecimientos que al mismo tiempo están en la mente del personaje.

Desde la perspectiva narratológica, hay que resaltar dos peculiaridades: primera, que el monólogo narrado privilegia y refuerza la focalización interna; segunda, que la voz puede llegar a resultar prácticamente indiferenciable dentro del conjunto de las voces de los personajes –recuérdese que no es sólo la voz del narrador la representada-, a pesar que la denominada <<instancia narrativa>> siga siendo aquel narrador heterodiegético.<sup>23</sup>

Es de gran importancia abordar el tema del monólogo interior en *Cambio de armas* ya que se hace presente en casi todo el texto, además es una parte fundamental para entender la finalidad del mismo, se presentan sentimientos y pensamientos en los personajes que resultan vitales para la historia. En el

---

<sup>22</sup> AZNAR, Eduardo. *El monólogo interior: un análisis textual y pragmático del lenguaje interior de la literatura*, Barcelona, EUB, 1996. p.60.

<sup>23</sup> *Ibidem*. p. 66.

cuento la psiconarración antecede al monólogo interior lo que le da una significación completa al texto ya que se observa una visión simultánea del exterior y el interior del personaje, en este caso se complementan.

El análisis de estos aspectos en este trabajo servirá para definir los acontecimientos en la historia y para observar que el personaje femenino a pesar de ser la víctima, alberga en su interior la verdad y las verdaderas armas que le permiten sobrevivir al cautiverio.

## 2. La ilusión del espacio en *Cambio de Armas*

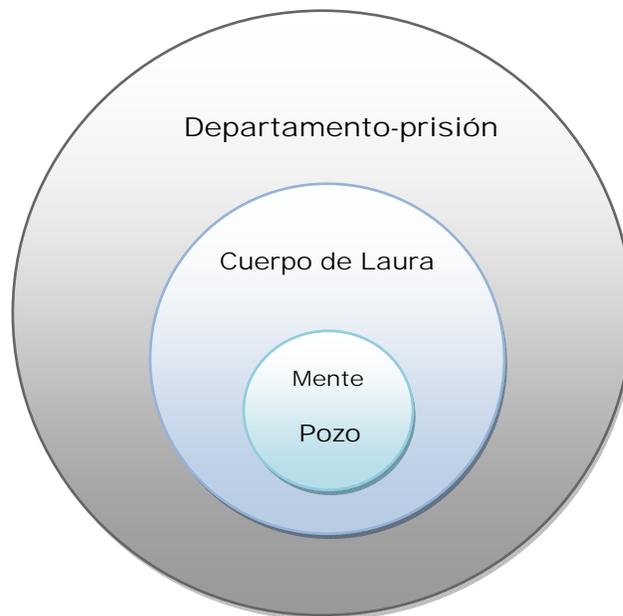
*Cambio de Armas* es una de cinco narraciones pertenecientes a un volumen con el mismo nombre, que además comparten el tema de la represión. Luisa Valenzuela escribió la obra mientras estaba en Argentina en 1977 pero se publica en 1982 estando ella en el extranjero ya que la obra retrata el tema de la dictadura argentina de una manera cruda y real. La propia autora se refiere a ella: "En Buenos Aires, mientras lo escribía, sentí que el libro iba a poner en peligro a quien lo leyera. Sentí que ya no podía escribir ni mostrar lo que escribía. Una se paraliza en esas circunstancias".<sup>24</sup> El texto, como ya se vio está impregnado de esa realidad, lo que hace importante realizar un análisis para saber cómo está formada la narración, es decir, dar cuenta de los recursos que utilizó la autora para transmitir sucesos de la dictadura en una obra de ficción.

El primer punto es descubrir los elementos del espacio, ya que a través de los objetos que lo conforman así como la descripción de los mismos se puede entrar a ese mundo ficcional que asemeja a la realidad, en este análisis se encuentran tres espacios fundamentales: el cuerpo de la protagonista, el departamento o prisión y el lugar que

---

<sup>24</sup> REINOSO, Susana. *Luisa Valenzuela: Es más transgresor escribir sobre política que sobre sexo*, Resonancias.org, <http://www.resonancias.org/content/read/369/luisa-valenzuela-es-mas-transgresor-escribir-sobre-politica-que-sobre-sexo-entrevista-por-susana-reinoso/>, consultado 20 mayo de 2014.

ocupan geográficamente. A continuación se presenta un esquema en el que se observa la distribución de los espacios en la obra:



## 2.1 El mundo que habita Laura

En *Cambio de armas* la narración está en tercera persona, con énfasis muy marcado en la focalización en el personaje femenino lo que permite observar tal como se vio en el capítulo anterior, cómo el narrador recurre a sistemas descriptivos que le permiten crear una imagen y un cúmulo de efectos de sentido.

El universo espacial en *Cambio de armas* se va descubriendo a partir del planteamiento de una carencia; Laura no tiene memoria, no tiene recuerdos; las primeras líneas del cuento nos señalan hacia dónde va el resto de la narración:

No le asombra para nada el hecho de estar sin memoria, de sentirse totalmente desnuda de recuerdos. Quizá ni siquiera se dé cuenta de que vive en cero absoluto. (p. 153)

Es a partir de esta falta de memoria que surge la descripción del mundo en el que vive el personaje femenino.

La descripción del espacio en el que viven Laura, el hombre que hace la función de esposo y Martina que cumple la función de mucama, es un departamento, en el cual hay una distribución de espacios esperables como cocina, living y una habitación.

El modelo descriptivo de los objetos cotidianos que el narrador elige es la enumeración sin expresar ningún orden jerárquico: “plato, baño, libro, cama, taza, mesa, puerta” (p. 154), quizá con el objetivo de dar a entender que ciertos objetos de la casa no son muy importantes.

Un punto notable es que la protagonista no está segura del significado de las palabras y antepone el adjetivo “llamado” a un gran número de sustantivos. Es un lento proceso en el que va apropiándose del mundo mientras va nombrando los objetos.

De acuerdo con lo que dice Ksenija Bilbija “Los que se apropian del poder de nombrar procuran crear la verdad... El acto de nombrar se transforma de ese modo en el acto de ejercer poder: el lenguaje se vuelve el arma secreta”.<sup>25</sup>

Así, la protagonista, va construyendo el mundo que le rodea al tiempo que se apropia de las palabras, éstas le dan poder sobre los objetos que la rodean, así, parte de este mundo le pertenece ya que en algún momento del texto, como veremos más

---

<sup>25</sup> Bilbija, Ksenija. *Yo soy trampa: ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*. p. 14.

adelante, se siente totalmente despojada de sus recuerdos y de todo lo que le pertenecía.

En esta falta de memoria no está segura ni del nombre con el que es llamada “le han dicho que se llama Laura pero eso también forma parte de la nebulosa en la que transcurre su vida” (p. 153). También ignora el del personaje masculino que durante casi toda la narración se va proyectando como esposo: “Después está el hombre: ese, él, el “sinnombre” al que le puede poner cualquier nombre que se le pase por la cabeza” (p. 153).

Desde el inicio, la protagonista irá revelando gradualmente lo que está sucediendo a su alrededor, así como el significado de los elementos de su entorno, tal es el caso de la puerta, mediante el modelo taxonómico dimensional se observa la puerta desde diferentes puntos dimensionales, “Uno” y “Dos” se encuentran del otro lado de la puerta, es decir, por fuera y Laura la observa desde dentro, ella se sienta frente a la puerta y se siente atraída por ese elemento que le pide que transgreda el límite:

Sólo que ella no, todavía no; sentada frente a la puerta reflexiona y sabe que no. (p. 154).

La idea de transgredir un límite indica un ambiente rígido y desagradable, y, al mismo tiempo, comienza la duda acerca del lugar en el que habita<sup>26</sup>.

“Uno” y “Dos” están del otro lado de la puerta, siempre permanecen afuera, el único personaje que entra y sale, es decir, que está en contacto con el exterior es el

---

<sup>26</sup> El concepto de transgresión es clave en el cuento pues es mencionado varias veces a lo largo del mismo.

“esposo”. La puerta cerrada con varios cerrojos, mantiene a Laura presa y al hombre como un carcelero, la relación de estos personajes en gran medida se encuentra en estrecha relación con respecto a esa puerta, como se irá explicando a lo largo de este análisis.

En la casa hay otros objetos, la foto nupcial y los espejos, cuya presencia obliga a la protagonista a considerar ese lugar como su casa. Comencemos con la fotografía, donde aparece ella detrás de un velo y él con un aire triunfal y misterioso; en la foto están escritos los nombres de los dos: Laura y Roque, gracias a esta foto la protagonista sabe cómo se llama. Por otro lado, Roque cuyo nombre significa “fuerte como una roca” -como señalamos antes-, con su aspecto granítico es la máxima expresión de la dureza en su aspecto y en sus acciones; esta analogía funciona como operador tonal, es decir, que genera y dota al resto de la narración una dimensión ideológica de desvalorización del personaje. La descripción en la que ella ve la fotografía, el hecho que le inquiete y que le llame tanto la atención, da como resultado un indicio de que algo no está bien y que merece ser estudiada hasta que encuentre una respuesta.

Los espejos que son muchos para una habitación común y corriente no sólo sirven para dar una descripción física de la protagonista, sino que a través de la observación del cuerpo y de las acciones reflejadas en él, produce un efecto de desdoblamiento de la conciencia de Laura y de la reiteración de una ambigüedad presente en el texto.

El relato avanza y podemos asistir al transcurso de un matrimonio en el que ella permanece todo el tiempo en el interior de la casa; él, “parece dividir su tiempo con ella entre hacerle el amor y dormir” (p. 150). Laura pasa todo el tiempo en ese lugar, en un ambiente casi uterino; la descripción de las paredes lisas de colores pastel, sin manchas ni contrastes, todo mullido, son efectos de sentido que se repiten más adelante. La protagonista pasa horas metida dentro de su propio pozo: “en una oscuridad de útero casi tibia, casi húmeda” (p. 175), más adelante retomaremos la descripción de la mente de Laura.

El personaje masculino es quien organiza la vida de ella en el interior del departamento, Laura está sujeta totalmente a los deseos de él, así como la privacidad del hogar y lo doméstico. Todo en la casa está organizado y controlado para que la vida de ella transcurra sin contrastes, sin altibajos, sin pensamiento. Eso es lo quiere él, que ella no piense, que no recuerde nada; tenemos, por ejemplo el caso de la planta que pide Laura, la cual es escogida por él; así como Martina también fue escogida por él, las llaves en la repisa son puestas por él, también él se lleva el picaporte de la ventana. Este ambiente mantiene a Laura en una indolente molicie, alejada de toda posibilidad de tomar decisiones.

Mediante el modelo temporal se advierte el tiempo que lleva Laura en este nuevo “mundo”, ella tiene la idea de haber nacido sólo unos días antes. No se dice cuántos, pero sí los suficientes para que la protagonista se dé cuenta del medio en el que vive:

Eso de estar así, en el presente absoluto, en un mundo que nace a cada instante o a lo sumo que nació pocos días antes (¿Cuántos?) es como vivir

entre algodones: algo mullido y cálido pero sin gusto. También sin asperezas en ese departamento del todo suave, levemente rosado, acompañada por Martina que habla en voz bajísima. Pero intuye que las asperezas existen sobre todo cuando él (¿Juan, Martín, Ricardo, Hugo?) la aprieta demasiado más un estrujón de odio que un abrazo de amor... (pp. 157-158).

Claramente se ve que la protagonista vislumbra un mundo opuesto a esa atmósfera de tranquilidad. Esta ambigüedad también la vemos en los pensamientos de Laura quien a veces se siente como dentro de un pozo oscuro sin saber de qué se trata y tiene imágenes de repetida agresión: el picaporte que sirve para pegar, hay detonaciones imaginarias, bombas de tiempo y la imagen de él se perfila en la mente de ella en el centro de la mirilla. Laura permanece durante todo el relato en el interior del departamento, cuidada y vigilada por Martina también por “Uno” y “Dos”.

En un paulatino ir develando el enigma del pasado de Laura, la narradora nos va proporcionando leves indicios; en el apartado “Los colegas”, él insiste ante sus compañeros en que Laura no recuerda nada de su pasado y que tampoco se entera de nada de lo que sucede afuera, los “colegas” por su parte insisten en preguntarle cosas que ella no entiende. Luego que se han ido las visitas, “él le alcanza una pastilla distinta de las que le hace tragar habitualmente” (p. 173), proporcionándonos la evidencia de que Laura es continuamente sedada o drogada.

El modelo taxonómico es elegido para la descripción de la ventana con su marco de madera blanco, con un picaporte ovalado de bronce que siempre se lleva él; a través de la ventana se observa una pared, cuya descripción se ve mezclada con la idea de que oculta algo o quizá lo oculta a él. Aquí nos trasladamos al modelo dimensional porque por la altura Laura se da cuenta de que están en un quinto o sexto piso. El espacio exterior que se va perfilando por medio de referentes como la altura en

la que Laura se encuentra viviendo, ella se da cuenta de que es un edificio; también imagina a “él” caminando por la calle, actuando en el exterior. Como resultado de estas descripciones tenemos una ciudad sin nombre y sin localización.

Llega un momento en el que Laura intuye que es posible la recuperación de la memoria y del pasado: “Dice o piensa gimiendo y es como si viera la imagen de la palabra...como en una defensa” (p. 156). La protagonista pretende descubrir el secreto intuido que rodea su vida. Pero el secreto siempre ha estado esperando, al recuperar la memoria se descubre el secreto que en una metáfora se muestra como un animal esperando dar el zarpazo.

En el transcurrir del texto vemos indicios que van develando paulatinamente la situación de Laura: la cicatriz en la espalda, las ráfagas de recuerdos, la mezcla de gentileza y brutalidad de él hacia ella en el ejercicio de la sexualidad, las pastillas que continuamente él le hace tomar, su contrariedad cuando ella pide una planta, la vigilancia permanente sobre la joven; los indicios: cerrojos de la puerta, picaporte, de la ventana que él coloca y quita, guardianes detrás de la puerta, en resumen, ella es una prisionera. El discurso del narrador proporciona claves textuales: cuando él la exhibe públicamente abriendo la mirilla, para que los siniestros guardianes vean el brutal coito que realiza con Laura, quien vive ambiguamente esa relación.

En la medida en que se acerca el final textual, el ritmo en el que suceden los acontecimientos se acelera. Y cuando él siente que “a veces la llama sin poder penetrar su cáscara” y en esa atmosfera en la que él pretende mantener a la mujer en un aislamiento total, al margen del mundo exterior a la casa. “un timbre insistente la

trae al qué y al ahora” (p. 188). Es el momento de la revelación parcial del enigma: él es coronel del ejército y el orden que ha querido construir se desmorona: “... y ella puro nervio, toda alterada, oye las voces de los otros sin tratar de comprenderlas [...]. Coronel, perdón señor. Mi coronel, hay levantamiento. No teníamos otra manera de avisarle” (p. 188). Esta parte, casi para llegar al desenlace, nos refuerza la idea de que Laura es una prisionera y que el ambiente de la historia es la lucha que se traslada al ámbito extratextual.

En el apartado “el secreto (los secretos)” se sigue muy de cerca la sensación de ella de “que algo está por saberse y no debería saberse” (p. 189). Ella sabe que la revelación del secreto transformará su vida. Desea y teme con la misma intensidad la revelación, y la “revelación” es justamente el título del penúltimo apartado de este relato. En el que ahora, quien ya sabemos que es el coronel revela de manera sobrecogedora los abismos infernales a los que descendieron los militares argentinos.

Aquí Luisa Valenzuela utiliza un registro lingüístico brutal para caracterizar al militar, quien hasta en el lenguaje se muestra como el torturador que es:

Y la voz de él empieza a machacar, machaca, lo hice para salvarte, perra [...], y él insistiendo fui yo, yo solo, no los dejé que te tocan... voluntad. (p. 193).

Y ella tan como un ovillo, apretada ahí contra la pared. Mientras el miedo la hace resistirse a escuchar y suplica al coronel que no siga, él continúa, reproduciendo con el lenguaje la tortura física en la que es tan diestro; “él habla y dice podía haberte cortado...yo también tengo mis armas [...] y él tan sin inmutarse, repitiendo yo también tengo mis armas...ella todavía se resiste...y apunta”(p. 196).

Al igual que en *Simetrías* vemos las mismas acciones de los militares torturadores:

Esta mujer es mía y me la quedo y si quiero la salvo y salvarla no quiero, sólo tenerla para mí hasta sus últimas consecuencias. Por ella dejo las condecoraciones y entorchados en la puerta, me desgarré las vestiduras, me desnudo y disuelvo, y sólo yo puedo apretarla y disolverla.<sup>27</sup>

Apuntando el arma, hacia el coronel, allí concluye el relato, con ese final abierto.

El texto no muestra de manera explícita si Laura mata al coronel o no. Sin embargo, sí queda claro que recupera la memoria y, con ella, su historia. Y todo nos permite suponer que cumple al fin la tarea que tenía pendiente y recupera su libertad. Al dejar abierto el final, la autora proporciona la posibilidad de que la lectora / el lector participen.

## **2.2 Delineando el cuerpo**

El cuerpo de Laura es otro espacio por descubrir; descrito ya sea por sus partes o en su totalidad, el cuerpo forma parte fundamental del relato. Comencemos por decir que el torturador se apropia del cuerpo de Laura, se observa en la descripción del cuerpo de ella que ha sufrido varias modificaciones, que la desconciertan cuando se encuentra frente al espejo: contempla y palpa su nariz, no la siente como suya. La repetición de esta situación de tortura y modificación del cuerpo, se observa perfectamente, cuando los colegas hacen preguntas acerca de cómo sigue de la espalda, “Y esas frases hechas al azar: es usted muy bonita tiene una nariz perfecta...” (p. 172). Ella ha sido transformada, lo expresa dos veces en la narración cuando señala que se siente como de plástico, lo cual trae hacia ella el efecto de sentido que da este material: es algo sin

---

<sup>27</sup> VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, p. 148.

vida que puede manipularse y moldearse. Esta idea se repite varias veces cuando él la palpa con sus manos como rearmándola.

El cuerpo de la protagonista es un cuerpo degradado, la descripción que el narrador hace del cuerpo cuando ella se observa en el espejo, como si fuera una novedad:

las rodillas más bien tristes, puntiagudas, en general muy pocas redondeces y esa larga cicatriz que le cruza la espalda... Una cicatriz espesa... una espalda azotada” (p. 160).

Es muy clara la situación de tortura a la que fue y es sometida, ella es claramente una víctima. La descripción del cuerpo va íntimamente ligada al sufrimiento, por ejemplo, cuando Roque hace que Laura se observe en el espejo del techo:

Se mira desde la punta de los pies... sus propias piernas, su pubis, su ombligo, unos pechos que la asombran por pesados, un cuello largo y la cara de ella que de golpe le recuerda a la planta “algo vivo y como artificial. (p. 165)

Esto es muy cercano a lo que Francisca Noguerol Jiménez señala:

[...] las leyes se inscriben por tanto en las pieles y, especialmente, en los cuerpos femeninos, recordando los episodios vividos durante la dictadura por aquellas opositoras al régimen violadas y, finalmente, tras una preparación de lavado de cerebro, convertidas en amantes de sus agresores.<sup>28</sup>

Ella va tomando conciencia lentamente de su situación, cada detalle empieza por ser percibido más en relación al ser que al parecer. Si en las primeras páginas ella dudaba que las llaves de la repisa al lado de la puerta representaran la posibilidad de abrir, en las últimas páginas se le presentan como lo que son, una trampa y el peligro

---

<sup>28</sup> NOGUEROL, Francisca en Luisa Valenzuela. *Generosos inconvenientes: antología de cuentos*, Palencia, Menoscuarto. p. 12.

de caer en la tentación de transgredir el límite impuesto, aunque ella siente ese deseo sabe que no debe hacerlo.

El erotismo en el cuento resulta estremecedor. Es evidente que el coronel ejerce sobre Laura un castigo, se cree dueño de su mente y de su cuerpo. De acuerdo con Foucault, el castigo “es una técnica de coerción de los individuos: pone en acción procedimientos de sometimiento del cuerpo, con rastros que deja, en forma de hábitos, en el comportamiento, y supone la instalación de un poder específico de gestión de la pena”<sup>29</sup>. Desde este punto de vista, la sexualidad no quedará excluida, en el relato forma parte esencial del dominio sobre ella, es, incluso una forma más de tortura, que como ya vimos también fue motivo de exhibición, con lo que se duplica el agravio, pues el acto es expuesto como una vejación más sobre la protagonista.

Foucault señala que “el cuerpo del condenado es una pieza esencial en el ceremonial del castigo público... Su cuerpo exhibido, paseado expuesto, supliciado, debe ser como el soporte público de un procedimiento... el acto de justicia debe ser legible para todos”<sup>30</sup>. Ese es el motivo por el que Roque exhibe el “trabajo” que realiza, ante sus colegas.

Por otro lado, vemos que la protagonista vive el erotismo en la ambigüedad, en una mezcla de goce y dolor. Vemos marcas textuales del placer en la misma escena de tortura:

---

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: el nacimiento de una prisión*, México, Siglo XXI, p. 123.

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 28.

Ella deja que las caricias la invadan, que cumplan su cometido, que hasta el último de sus nervios responda a las caricias, que las vibraciones de esas mismas caricias galopen por su sangre y finalmente estallen. (p. 184).

El amor es un sentimiento que vagamente se menciona en la narración, es un sentimiento inexistente en la situación en que vive, pero se deja claro que la protagonista alguna vez tuvo un sentimiento de amor y que alguna vez también tuvo un amado, “Sensación de amor que le recorre la piel como una mano y de golpe ese horrible, inundante sentimiento: el amante está muerto” (p. 178). Ella siente que el vínculo que la une a quien aparenta ser su esposo no es amor, “la aprieta demasiado fuerte, más un estrujón de odio que un abrazo de amor o al menos de deseo” (p. 158). Al concluir el texto los lectores sabremos, al igual que la protagonista, que no se trataba de amor ni remotamente. Pero comprenderemos que si el erotismo es vivido por Laura como la fuerza vital que la mantiene alerta también es utilizado por el coronel como parte de su ejercicio de poder y dominación sobre la guerrillera que intentó matarlo.

La descripción del cuerpo cobra importancia ya que “se ha constituido en un lugar de representación para establecer la diferencia de identidades sociales y psicológicas entre los sexos y los géneros. Es el lugar donde se inscriben las marcas de la cultura. El cuerpo también ha sido percibido como un receptáculo de memoria.”<sup>31</sup>

La sensación constante de angustia, el miedo, la violencia, el encierro, el malestar, etc., funcionan como operadores tonales; de principio a fin la narración está saturada de un ambiente de castigo, los objetos que pueblan este universo creado se mezclan con los sentimientos de dolor y angustia.

---

<sup>31</sup> KAPLAN, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur, 1954-2003*, Woodbridge, United Kingdom, Tamesis, p. 7.

### 2.3 La mente de Laura

Uno de los elementos fundamentales de *Cambio de armas* es la puerta, la cual, al estar situada en los límites del interior y el exterior, también funciona como metáfora de la mente de Laura que constantemente se encuentra en el límite de revelar la verdad y de recobrar la memoria.

La mente de Laura descrita como un lugar, es un pozo donde los recuerdos se esconden, aunque también el sitio donde ella misma los esconde, los reserva para cuando sea útil sacarlos. El pozo adquiere características singulares y opuestas como que es tierno y abre su boca de abismo dentro del cual Laura se siente tentada a saltar.

La mente de la protagonista está dotada de características espaciales, donde el pozo es su mente, y el animal que espera salir de ahí para dar el zarpazo son los recuerdos de ella. El pozo es negro y profundo; es un receptáculo y a la vez es el animal contenido dentro. La protagonista se encierra en ese pozo que es como un útero del cual saldrá, como de un parto, a la libertad. Cuando las paredes del pozo resuenan, ella sale de ahí, es decir, ella procura refugiarse fuera de sí misma quizá para no revelarse la verdad porque ella intuye que recordar la verdad o dar señales de que la sabe significaría la muerte para ella.

Coincidimos aquí con la opinión de Betina Kaplan respecto del cuento, quien señala que:

[...] cuando Laura intenta describir su pozo, comienza a reconstruir su pasado, no como una experiencia sino como una cadena simbólica. En las palabras que usa, en las metáforas que al revés de como suelen funcionar se convierten en el discurso de lo real no una construcción del imaginario,

comienza a reconstruir su pasado. Empieza a referirse a ese pozo vacío en términos de experiencia vivida.<sup>32</sup>

Se observa la aniquilación de Laura como sujeto y la aniquilación de su mundo por medio de distintas imágenes como el silencio; ella tiene que callar pero no calla su mente y sus deseos, imágenes como el limbo o animalización, estas son muy claras en la descripción del pozo.

El espacio geográfico en el que se desarrolla la historia se nos muestra a través de la pregunta que le hacen a Laura con respecto a que si es Tucumana, se relaciona con la región argentina de Tucumán. El departamento y el cuerpo de la protagonista logran su significación a través de la descripción detallada de sus partes, estos espacios sirven como muestra de un sistema de castigo y represión, elementos como la puerta y las llaves tienen una significación fundamental ya que se busca atravesar la puerta para obtener la libertad.

La mente se materializa y se convierte en un espacio fundamental para la historia, se percibe como un pozo que algunas veces es muy oscuro y otras veces se ilumina, es decir, Laura en su interior se encuentra confundida con un vaivén de recuerdos y de pensamientos, y al final se esclarecen los pensamientos y reacciona.

---

<sup>32</sup> *Ibidem.* p. 71.

### 3. Dimensiones temporales

Retomando el orden como la relación entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso, recordemos que se define como “una relación de secuencia entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en el que el discurso los va narrando”<sup>33</sup>. Opuesto a ello, tenemos las anacronías que son rupturas del orden de los acontecimientos. En el texto que analizamos no encontramos estas rupturas ya que todo gira alrededor de la falta de memoria de Laura, con un pasado que no se conoce y un futuro incierto ya que sólo importa sobrevivir como lo veremos en los siguientes fragmentos:

Eso de estar así en el presente absoluto, en un mundo que nace a cada instante o a lo sumo nació pocos días antes (¿cuántos?). (p. 157).

[...] ella no puede siquiera rememorar viejos tiempos y él actúa como si ya conociera los viejos tiempos de ella o como si no le importaran, que es lo mismo. (p. 159).

Por otro lado encontramos que la duración es determinada por la relación temporal entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se les designa en el texto narrativo. En *Cambio de Armas* se observan

---

<sup>33</sup> PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, p. 44.

pausas descriptivas, es decir, se interrumpe la historia para hacer descripciones. Siguiendo a Genette una descripción “se detiene en los objetos y en los seres considerados en su simultaneidad y considera los procesos mismos como espectáculos”<sup>34</sup> de este modo, la descripción “parece suspender el flujo del tiempo y contribuye a desplegar la narración en el espacio”<sup>35</sup>; por ejemplo, la descripción de la planta:

Se trata de la planta. Esa planta que está allí en la maceta con sus hojas de nervaduras blancas, hojas bellas, hieráticas, oscuras muy como él... una hoja a la izquierda, una a la derecha alternativamente. (p. 162).

Esta descripción, como muchas otras, va acompañada de una comparación ya sea con los sentimientos o con los personajes; las descripciones tiene un fin más allá que sólo dar cuenta de la forma o características de un objeto, van íntimamente ligadas con una explicación acerca de la condición en la que se encuentra Laura.

Las descripciones focalizadas en un personaje no detienen el tiempo aunque retarden de manera perceptible el ritmo, como en la descripción del cuerpo de Laura:

[...] corre de vuelta al dormitorio a mirarse en el gran espejo del ropero. Allí está, de cabo a rabo: unas rodillas más bien tristes, puntiagudas, en general muy pocas redondeces y esa larga, inexplicable cicatriz que le cruza la espalda y que sólo alcanza a ver en el espejo. (p. 160).

En el cuento hay varias escenas, diálogos muy cortos, que marcan la concordancia entre el tiempo de la historia y el del discurso:

-¿Qué tipo de planta?

-No sé, sólo dijo una planta, no creo que quiera una en especial.

-¿Y para qué querrá una planta?

---

<sup>34</sup> *Ibidem*. p. 50.

<sup>35</sup> *Loc. cit.*

-Vaya una a saber. Para regarla, para verla crecer. Quizás extrañe el campo.

-No me gusta que extrañe nada, no le hace bien. ¿Tomó todos los medicamentos?... (p. 163).

La elipsis como la máxima aceleración de los acontecimientos se presenta cuando se cuenta que el personaje masculino se va y regresa días después, el texto no da cuenta de lo que él hace en esas ausencias y sólo se sabe que ella espera pero todo se narra de manera rápida, por ejemplo, ya casi para llegar al final se narra: “Mucho más tarde, casi una semana más tarde, él vuelve por fin y la arranca de un sueño...” (p. 190).

Otro elemento fundamental en el que la historia se interrumpe es el monólogo interior, ya que implica un transcurrir del tiempo imperceptible, casi nulo, al dejar pasar de largo las acciones que se desarrollan paralelamente. El tiempo es perceptible siempre que la narración aborde las acciones de los personajes involucrados. En el caso de nuestra narración el monólogo interior es muy frecuente, todo el tiempo se ve interrumpida la historia por pensamientos y sentimientos de Laura.

[...] y ella a veces puede imaginar que están con ella, que la acompañan en especial cuando él se le queda mirando muy fijo como sopesando el recuerdo de cosas viejas de ella que ella no comparte para nada. (p. 155).

Ahora bien, con respecto a la prolongación del relato no queda más que adjudicárselo al monólogo interior como mecanismo narrativo.

En el monólogo interior se observa un desdoblamiento en la temporalidad diegética, esto es, se contraponen el tiempo de la historia interior con la historia exterior, en *Cambio de armas* esta oposición es constante y en ocasiones se complementan estos tiempos. El monólogo interior trae recuerdos, historias y sentimientos agradables

y de dolor pero al mismo tiempo develan la realidad por la que pasa la protagonista. En el siguiente ejemplo se puede ver como el monólogo da un indicio de lo que le pasó a Laura en el pasado y se adelanta a lo que en el plano de la historia sucede.

Laura piensa:

Ese grito como si él le estuviera retorciendo el brazo hasta rompérselo, como si le estuviera pateando la cabeza. Abrí los ojos, canta, decime quién te manda, quién dio la orden. (p. 167).

Esto mismo aparece en la historia ya al final cuando Roque le revela la verdad a Laura “podía haberte cortado en pedacitos, apenas te rompí la nariz cuando pude haberte roto todos los huesos”. (p. 194).

La diferencia entre el tiempo de la historia y el del monólogo interior aparece cuando se narra que Laura pasa largas horas dentro de sí misma, en su interioridad; por el otro lado, en la conciencia de ella no hay tiempo, sólo hay recuerdos y emociones que constantemente se repiten, en los apartados *Las voces* y *El secreto (los secretos)*, el personaje masculino se ausenta por un largo tiempo y Laura se queda en su cuarto y sólo piensa sin querer descubrir el secreto.

Otro aspecto importante por mencionar es que en el monólogo interior Laura encuentra otro espacio y otro tiempo que le ofrece otras experiencias que le permiten escaparse de las que vive en el departamento-prisión, como el imaginar que “Uno y Dos” pueden acompañarla, juega con su memoria al poder recordar y no querer hacerlo, o cuando piensa en el amor. Roque constantemente invita a Laura para que no piense ya que sabe que ella encuentra alivio y tranquilidad en sus pensamientos y también podría encontrar la verdad; insiste para que ella no se refugie en sus

pensamientos porque también quiere hacer presente su poder y cumplir con el castigo. En el siguiente ejemplo se observa que la conciencia de Laura está muy lejos del lugar en el que vive, sin embargo, no deja de lado la sensación de terror.

Ella vaga descalza por la playa húmeda tratando de recomponerse del horror que ha sentido durante la pleamar. Tantas olas cubriéndola y no logran despejarle la cabeza. Vienen las olas y dejan una resaca estéril, salobre, sobre la que sólo puede crecer una especie indefinida de terror muy amenguado. Ella vaga por la playa húmeda y es al mismo tiempo la playa –ella a veces su propia playa, su remanso-(p. 187).

Se puede concluir que el tiempo en la historia sólo se ocupa del presente y el pasado cercano, como ya se había mencionado, “unos pocos días antes” todo significado de los acontecimientos se encuentran en el presente. Constantemente la historia se ve interrumpida por el monólogo interior sin alterar el tiempo de la misma pero al mismo tiempo se abre otra temporalidad dentro del monólogo, la alternancia de narraciones interiores y exteriores le da un significado completo al texto.

## 4. El narrador en *Cambio de Armas*

El narrador heterodiegético se define por su ausencia, a diferencia del homodiegético. El narrador heterodiegético sólo tendría la función vocal, es decir, se limitará a narrar la historia sin participar en ella, también como ya habíamos mencionado el narrador heterodiegético puede tener grados de ausencia o presencia en el discurso narrativo. En nuestro análisis nos encontramos con un narrador heterodiegético, que sólo muestra su punto de vista en algunas ocasiones.

En la narración hay un paso de la objetividad a la subjetividad del narrador, el texto comienza con un narrador que casi no existe ya que permanece en una voz “transparente” y conforme avanza el texto, en algunos momentos, se va haciendo más perceptible ya que emite juicios y da opiniones acerca de lo que sucede como lo veremos en los siguientes ejemplos:

Quizá después de todo esa era no más la intención de él, traerse un reemplazante. O quizás había soñado con pegarle unos lonjazos o quizá ¿por qué no? Pedirle a ella que le pegue o que le viole con el cabo. (p. 177).

El narrador se encuentra en focalización cero ya que entra y sale con toda libertad de la mente de los personajes, principalmente de la protagonista, mientras su libertad para desplazarse por distintos lugares es igualmente amplia.

#### **4.1 Monólogo interior**

Para entender *Cambio de Armas* es preciso adentrarse en la técnica narrativa, encontramos que el discurso interior del personaje principal se representa por medio de diversos modos, primero abordaremos la psiconarración, donde los psicoverbos como sintió, pensó, deseaba y otros más van acompañados de elementos que indican una situación desagradable como veremos en los siguientes ejemplos:

Lo que sí la tiene bastante preocupada es lo otro [...] (p. 153).

[...] ella puede dedicarse a estudiarlo hasta el hartazgo, sensación esta que muy pronto la invade. (p. 159).

Cada tanto le dan a ella esos accesos de rebeldía que tienen una estrecha relación con el otro sentimiento llamado miedo. (p. 187).

Coronel, se repite a veces, y la palabra sólo le evoca una punzante sensación en la boca del estómago. (p. 190).

El narrador está dando cuenta de sentimientos y pensamiento que el personaje no se atreve a decir, y es a través de esas sensaciones que el personaje exterioriza situaciones, en este caso, peligrosas o dañinas para Laura, el narrador casi se funde en los pensamientos de la protagonista (psiconarración consonante).

El monólogo narrado es el que predomina en *Cambio de armas*, permite poner en voz del narrador lugares y acontecimientos que están en la mente de la protagonista. Adentrarnos en la mente de la protagonista, permite ver lo que la historia no nos dice, por esta razón durante la narración se observa una clara dualidad.

Sólo que ella no, todavía no; sentada frente a la puerta reflexiona y sabe que no, aunque en apariencia a nadie le importe demasiado. (p. 154).

[...] y ella a veces puede imaginar que están con ella y la acompañan, en especial cuando él se le queda mirando muy fijo como sopesando el recuerdo de cosas viejas de ella que ella no comparte para nada. (p. 155).

El cuerpo de Laura ya fue sometido, torturado, exhibido, y su mente manipulada con medicamentos; pero aún hay algo en ella, el lenguaje, pues desde el inicio de la narración se sirvió de él para llamar a las cosas y a su torturador. En el nivel de la conciencia también le ayuda para su búsqueda de recuerdos, Luisa Valenzuela dice que “el lenguaje [...] es el centro de la vida [...] así va cobrando vida propia, va tejiendo su propia realidad de connotaciones y percepciones y en ese acto se proyectan aperturas insospechadas [...]”<sup>36</sup>. Su mente está al acecho, escondida pero al mismo tiempo esperando que algo pase para atacar:

Dice –o piensa- gimiendo, y es como si viera la imagen de la palabra, una imagen nítida a pesar de lo poco nítida que puede ser una simple palabra. Una imagen que sin duda está cargada de recuerdos (¿y dónde se habrán metido los recuerdos? ¿Por qué sitio andarán sabiendo mucho más de ella misma?). Algo se le esconde, y ella a veces trata de estirar una mano mental para atrapar un recuerdo al vuelo, cosa imposible; imposible tener acceso a ese rincón de su cerebro donde se le agazapa la memoria, enquistada en sí misma como en una defensa. (p. 156).

El hecho de que ella sospeche algo, que intuya una señal de que hay algo que nace de la desconfianza de todo aquello que la rodea, y que de pronto abandone la idea es prueba de la dualidad a la que nos referimos; se vuelve a mostrar la dualidad, el decir y no decir, el pensar y no pensar por miedo:

---

<sup>36</sup> QUINTÁ, Javier. "Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas." Deodoro, septiembre 2012. Universidad Nacional de Córdoba. p. 24.  
<http://www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial/deodoro/2012/numero23>. Consultado enero 2014.

[...] y ella sospecha que hay algo detrás de todo eso pero la sospecha no es siquiera un pensamiento elaborado, sólo un detalle que se le cruza por la cabeza y después nada. (p. 158).

En el cuento se menciona que Laura tiene un recuerdo que la hace feliz, pero no dice qué recuerda, pero se puede deducir que está relacionado con aquello que la llevó a estar en esa situación y que al mismo tiempo no la arranca de su realidad.

Tiene ya un recuerdo y eso la asombra más que nada. Un recuerdo feliz, sí, con un amargor que le va creciendo por dentro como una semilla, algo indefinible: exactamente como deberían ser los recuerdos. Nada demasiado lejano, claro que no, ni demasiado enfático. Sólo un recuerdito para abrigo tiernamente en las horas de insomnio. (p. 162).

A través del monólogo narrado se muestra lo que Martina piensa de Laura:

Pobre señora, para qué querrá una planta, pobre mujer enferma, pobre tonta. Y pensar que quizá podría pedir cosas más sustanciosas y menos desconcertantes, algo de valor por ejemplo, aunque vaya una a saber si de ese hombre se podía esperar algo más que exigencias. Pobre mujer encerrada, pobre idiota. (p. 163).

Esto confirma que Laura está cautiva y en una situación de desventaja total con respecto del hombre que la acompaña.

Se utiliza la psicoanálisis para dar cuenta de lo que le ocurrió a Laura y la llevó al lugar en el que está cautiva, es una clara imagen de su captura y tortura para que ella confiese:

[...] y es como si la destrozara, como si la mordiera por dentro –y quizá la mordió- ese grito como si él le estuviera retorciendo el brazo hasta rompérselo, como si le estuviera pateando la cabeza. Abrí los ojos, cantá, decime quién te manda, quién dio la orden, y ella grita un no tan intenso, tan profundo que no resuena para nada en el ámbito donde se encuentran y él no alcanza a oírlo, un no que parece hacer estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque él no lo perciba y tanto su imagen como el espejo sigan allí, intactos [...] como está a tanto desgarramiento interno. (p. 167).

Hay una comparación entre el momento de su captura y las escenas eróticas, pues hay un cúmulo de sentimientos de ese momento que se repite, y sólo está el recuerdo y ese grito que no se escucha.

En la parte donde Laura imagina a Roque “paseando por las calles con un picaporte ovalado [...]” (pp. 168-169) es una imagen de tipo bélico, donde hay bombas, explosiones, armas y puños; todo sirve para pelear, claramente hay una lucha cuyas razones y bandos enemigos no son mencionados, pero en la realidad extratextual nos encontramos con la devastadora verdad de lo que fue la dictadura en Argentina.

En el apartado titulado “El pozo”, esencialmente es un viaje por la mente de Laura, el pozo es la mente de Laura “el sitio de una interioridad donde está encerrado todo lo que ella sabe sin querer saberlo [...]” (p. 174). Las largas horas que pasa ella dentro de ella misma, el pensamiento más importante de este apartado: “¿Quién de los dos sostiene el rifle?” (p. 176) pero ella es quien lo tiene en la mira.

El momento en el que comienza a trabajar la memoria de Laura es cuando Roque lleva el rebenque, pues una vez en su presencia, se desata algo dentro de la protagonista, que ella rechaza pero está. Es el detonante, la clave, es el parteaguas del cuento, pues a partir de esto Laura se siente sacudida y se mueve algo dentro de ella:

[...] como ha pasado a ser ahora el rebenque por el simple hecho de haberle despertado tamaña desesperación. [...] De haber sido un detonante.” (p. 179).

El hecho es que la explosión se produce y ella queda así, desconectada, en medio de sus propios escombros, sacudida por culpa de la onda expansiva o de algo semejante [...] (p. 180).

El chicote o rebenque nos recuerda a la espalda azotada y a la cicatriz que Laura observó en el espejo.

El narrador emite un juicio acerca de lo que podría estar pensando Roque cuando lleva el rebenque: “Quizá después de todo esa era no más la intención de él, traerse un reemplazante. O quizás había soñado con pegarle unos lonjazos o quizá ¿por qué no? pedirle a ella que le pegue o que lo viole con el cabo. (p. 177).

El tema del amor aparece también dentro de la mente de Laura, este corto recuerdo del amor se ve interrumpido por la tragedia, el amado está muerto y si ella recuerda y da signos de ello también encontrará la muerte.

[...] el mismo rincón donde se ha refugiado parte hacia otros confines donde todo es abierto y hay cielo y hay un hombre que de verdad la quiere –sin rebenque-, es decir hay amor. Sensación de amor que le recorre la piel como una mano y de golpe ese horrible, inundante sentimiento: el amado está muerto. ¿Cómo puede saber que está muerto? ¿Cómo saber tan certeramente de su muerte si ni ha logrado darle un rostro de vida, una forma? Pero lo han matado, lo sabe, y ahora le toca a ella solita llevar adelante la misión; toda la responsabilidad en manos de ella cuando lo único que hubiera deseado era morirse junto al hombre que quería. (p. 178).

Al igual que en *Simetrías* donde la protagonista aclara que para ella “el amor fue algo muy distinto del sometimiento, ella ya ni se acuerda. O no quiere acordarse.”<sup>37</sup>

Así, cuando el olvido llega, luego de haber estado tan cerca del recuerdo es por momento, un remanso de paz:

Una compleja estructura de recuerdos-sentimientos la atraviesa entre lágrimas, y después, nada. Después de sentir que ha estado tan cerca de la revelación, de un esclarecimiento. Pero no vale la pena llegar al esclarecimiento por vías del dolor y más vale quedarse así, como flotando, no dejar que la nube se disipe. Mullida, protectora nube que debe tratar de

---

<sup>37</sup> VALENZUELA, Luisa, *Simetrías en Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, p. 151.

mantener para no pegarse un porrazo cayendo de golpe en la memoria. (p. 178).

Situación que es aprovechada por Roque pues le dice a Laura: “-No pienses, no te tortures” (p. 178), él sabe que en los pensamientos de ella está la verdad:

Algo hay que ella conoce y sin embargo tendría que revelar. Algo de ella misma muy profundo, prohibido. (p. 180).

¿Qué será lo prohibido (reprimido)? ¿Dónde terminará el miedo y empezará la necesidad de saber o viceversa. El conocimiento del secreto se paga con la muerte... (p. 180).

Hay un momento en el que Laura tiene un pensamiento metafórico con respecto al momento en el que está más tranquila:

Ella vaga descalza por la playa húmeda tratando de recomponerse del horror que ha sentido durante la pleamar. Tantas olas cubriéndola y no logran despejarle la cabeza. Vienen las olas y dejan una resaca estéril, salobre, sobre la que sólo puede crecer una especie indefinida de terror muy amenguado. Ella vaga por la playa húmeda y es al mismo tiempo la playa – ella a veces su propia playa, su remanso- y por lo tanto no un barro sino arena húmeda que él quisiera modelar a su antojo. Toda ella arena húmeda para que él pueda ir construyendo castillos como un niño. Haciéndose ilusiones. (p.187).

Este párrafo se encuentra en el apartado “Las voces”, momento en el que se encuentra sola y sólo escucha el sonido del reloj; se narra que la voz de él es siempre la misma con las mismas exigencias y ella siente rebeldía acompañada de miedo, luego sigue el ejemplo. Después se narra que suena el timbre y entran al departamento a llamarle al hombre y lo llaman coronel, para avisarle que hay una sublevación, y ella trata de interpretar esas voces (vid. p. 189).

Acercándonos al final, cuando el coronel regresa al departamento, le confiesa a ella que fue parte de un experimento, En el apartado “La revelación” encontramos que el monólogo interior rompe con esta revelación quizá para atenuar un poco la cruda

realidad, ella mira la pared y piensa en la gotita de pintura que está seca y la toca y siente su textura, utiliza este pensamiento para alejarse de lo que él le está revelando, él se desespera quizá por la prisa de huir o porque ella no reacciona a pesar de que él le insiste que fue parte de un experimento: “Esto se acabó. Pero gracias de todos modos, fuiste un buen cobayo, hasta fue agradable.” (p. 195).

El monólogo interrumpe la historia, a primera vista estas interrupciones en las cuales se narran los pensamientos de Laura, parecen no tener sentido pero al ir avanzando en el texto, nos damos cuenta de que se va revelando la verdad, que es cruda y cruel, lo que en apariencia es ilógico. Estos pensamientos van explicando la historia y el porqué de todas las situaciones ya sean las acciones de los personajes o el pensamiento de Laura.

En la frecuencia se establece una relación cuantitativa de concordancia o de discordancia, en el cuento se observa la narración iterativa, se refiere a que varios sucesos semejantes, tienen lugar más de una vez en la historia y estos se relatan una sola vez; el cuento no nos dice cuántas veces, sólo nos menciona que “siempre” o “a veces”, cuando él se va o la acaricia es cuando se menciona esta frecuencia: “estaban en la cocina como tantas veces” (p. 164); “y ella, a veces, tentada a contestarle”(p. 169); “él le alcanza una pastilla distinta de las que le hace tragar habitualmente”(p. 173). Estos adverbios de frecuencia nos indican una periodicidad de las acciones, sin narrarnos cada vez que suceden.

Cuando ve que él se aleja, por dentro se le disipa toda la niebla, es decir, recuerda [...] entonces levanta y apunta. (p. 196).

Este es el final del cuento, un final abierto en el cual no se sabe qué sucede, el final es una invitación a que cada lector formule su propio final.

## Conclusiones

Las conclusiones que ha llevado consigo el análisis de *Cambio de Armas*, así como el resultado del reciente acercamiento se muestran a continuación. Al inicio de este trabajo se abordó de manera breve la vida de Luisa Valenzuela, así como el contexto histórico en el que fue escrita su obra, cabe mencionar la importancia que tiene este momento histórico en lo que observamos en el cuento; el momento de la represión por la dictadura argentina fue retratado de una manera notable e inigualable en el texto analizado.

Observamos que el espacio es un elemento fundamental en la narración ya que se dota de elementos tales como objetos y efectos de sentido que se asemejan a la realidad para crear un universo en la historia, el espacio creado en *Cambio de armas* nos advierte a primera vista una casa donde vive una pareja de esposos, donde la descripción del lugar parte de la falta de memoria de la protagonista; pero al mismo tiempo, el espacio creado en la mente de Laura nos dice lo contrario, al final concluimos que ella está presa y que constantemente es castigada.

En el texto también aparecen objetos bélicos, relacionados con la violencia. La protagonista siempre está alerta, agregaremos que también tiene marcas en el cuerpo, todos estos efectos de sentido cumplen la función de verosimilitud y de mostrar situaciones crudas.

El erotismo juega un papel importante en la narración ya que se muestra placer, dolor y vergüenza al mismo tiempo, son escenas eróticas donde predomina el dominio, el ejercicio del poder físico de él sobre la protagonista.

El tiempo; el tiempo de la historia se ve interrumpido por algunas descripciones, las cuales siempre tienen que ver con la situación de Laura, incluso hay una descripción de su cuerpo torturado; asimismo se observan otras pausas que dan paso a los pensamientos de Laura. Las distintas escenas que aparecen en el cuento y que sirven para unir el tiempo de la historia con el de la narración, principalmente sirven para ceder la voz a Roque quien continuamente insulta, grita y tortura a Laura.

Al final se acelera el tiempo de la historia, es decir, que en unas cuantas líneas se llega al final, puede estar hecho para que el lector elija el desenlace. De acuerdo con Betina Kaplan, donde “Justamente la destreza del relato consiste en dejar esta cuestión sin solución. Al dejar un final abierto, el disparo que nunca llega a producirse en el cuento, parece más bien estar dirigido hacia afuera del texto y está cargado de interrogantes. Queda como tarea al lector buscar la salida a la duda [...]”<sup>38</sup>

El narrador en tercera persona puede entrar y salir de la mente de los personajes femeninos, menos del personaje masculino, también en ocasiones emite juicios que parecen complementar la idea central del texto. De igual modo el narrador también da cuenta de los procesos mentales de Laura, estos narrados también en tercera persona.

---

<sup>38</sup>KAPLAN, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur 1954-2003*, Woodbridge, Suffolk, United Kingdom, Tamesis, 2007. p. 72.

A lo largo del cuento se observa una constante repetición de las situaciones, y sentimientos, al mismo tiempo no parece existir esa repetición hasta que se analiza a fondo; la repetición sirve para reiterar la situación de Laura, el castigo que ella sufre cuando el hombre aparece adoptando la figura de verdugo. “Todos estos fenómenos y estrategias lingüísticas y literarias descritas por Foucault se actualizan en la praxis literaria de Luisa Valenzuela, quien en su búsqueda constante apunta a describir y revelar el ocultamiento, las prohibiciones y las represiones que constituyen el instrumento político del poder y del saber.”<sup>39</sup>

Así mismo se puede concluir que *Cambio de Armas* puede ser estudiado siguiendo el modelo de análisis narrativo propuesto por Luz Aurora Pimentel, a la luz del cual podemos confirmar que *Cambio de armas* es un texto de buena calidad que retrata de una manera audaz un suceso histórico vivido por la sociedad argentina.

El objetivo principal de este trabajo fue describir las dimensiones espaciales, temporales e identidad del narrador y de esta manera descubrir las estrategias narrativas. Por medio del análisis se observó que la obra tiene una estrecha relación con el contexto histórico y que la autora hace uso del manejo del espacio y del tiempo para dar cuenta de ello, donde no es de menor importancia el análisis hecho a la figura del narrador que al introducir el monólogo interior permite una visión del mundo interior y exterior de los personajes lo que permite una visión completa de la historia.

---

<sup>39</sup> ROMERO, María Victoria. "Luisa Valenzuela." *Cronopios* junio 2011, p. 51.  
<http://es.scribd.com/doc/62216717/5/Luisa-Valenzuela>. Consultada enero 2014.

## Fuentes consultadas

Aznar, Eduardo. *El monólogo interior: un análisis textual y pragmático del lenguaje interior de la literatura*, Barcelona, EUB, 1996.

Bilbija, Ksenija. *Yo soy trampa: ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires, Feminaria, 2003.

Bautista Gutiérrez, Gloria. *Voces femeninas de Hispanoamérica*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1996.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, 2a ed. rev. y correg., México, Siglo XXI, 2009.

Gutiérrez de Velasco Prado, Domenella. Comp. *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colegio de México, 2002.

Kaplan, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur, 1954-2003*, Woodbridge, United Kingdom, Tamesis, 2007.

Novaro, Marcos. *La dictadura militar, 1976-1983: del golpe de estado a la restauración democrática*, Vicente Palermo Buenos Aires; México, Paidós, 2003.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

----- *El espacio en la ficción: ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI, 2001.

----- *Constelaciones*, México, Bonilla Artigas, UNAM, Iberoamericana, 2012.

Quintá, Javier. *Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas*. Deodoro, septiembre 2012. Universidad Nacional de Córdoba. <http://www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial/deodoro/2012/numero23>. Consultado enero 2014.

Reinoso, Susana. *Luisa Valenzuela: Es más transgresor escribir sobre política que sobre sexo*, Resonancias.org, <http://www.resonancias.org/content/read/369/luisa-valenzuela-es-mas-transgresor-escribir-sobre-politica-que-sobre-sexo-entrevista-por-susana-reinoso/>, consultado 20 mayo de 2014.

Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, FCE, 2000.

Romero, María Victoria. "Luisa Valenzuela" en *Cronopios* junio 2011, <http://es.scribd.com/doc/62216717/5/Luisa-Valenzuela>. Consultada enero 2014.

Tennant, James. *Entrevista a Luisa Valenzuela durante el Hay Festival Cartagena de Indias, Colombia*, enero de 2013. <http://literalworld.com>. Consultado 20 de mayo de 2014.

Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*, Bogotá, Norma, 2007.

----- *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, 1998.

----- *Generosos inconvenientes: antología de cuentos*, ed. Francisca Noguero Jiméñez, Palencia, Menoscuarto, 2008.